

KUNSTMUSEUM LUZERN

7. OKTOBER

— 1945 —

23. NOVEMBER



H. BACHMANN

*Mädchenbildnis Nr. 38*

H. BACHMANN

A. FELLMANN

F. STIRNIMANN

JOS. ZELGER

# Galerie Fischer

Luzern Holdenstraße 17/19

Bilder alter und neuer Meister

Antiquitäten

Kunstauctionen



**Weibel & Co., Luzern**

zur Glashalle, am Fulkensplatz

**EINRAHMUNGEN STILRAHMEN**

Originalgetreue Reproduktionen

BACHMANN FELLMANN STIRNIMANN

*Drei volkstümliche Luzerner Maler*

Ein Kunstmuseum, das heute den Versuch unternimmt, ein beinahe vergessenes, vom Schrittmaß der Zeit schon so weit überholtes Kapitel heimatlicher Kunstgeschichte aus der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts aufzudecken, könnte leicht in den Verdacht kommen, es suche auf billige Weise dem breiten Volksgeschmack entgegenzukommen und verzichte damit auf die hohen erzieherischen Aufgaben, die ihm im Kampfe um die Geltung und Wirkung der Kunst von heute zugebillt sind.

Ein Museum, das in seinen Räumen nicht nur Ausstellungszwecken zu dienen hat, sondern gleichzeitig eine öffentliche Sammlung heberbergt, die im Nachweis der künstlerischen Entwicklung eines geographischen Raumes dem Volke geistige und formale Bewegungen der Vergangenheit vor Augen führen will, übernimmt damit jedoch auch die Verpflichtung, einzelne Künstlerpersönlichkeiten oder gruppierungs- und entwicklungsgeschichtlich verbundene Künstlergruppen und fest umrissene Kunstepochen der Vergangenheit durch umfassendere Darbietungen dem Verständnis näher zu bringen. Diesen rückwärts blickenden und damit historisch zu wertenden Sonderleistungen waren in unserem Luzerner Museum die Ausstellungen „Bildniskunst der Innerschweiz“ (1928), „Zünd“ (1934), „Diogg“ (1934), „Alte Kunst der Innerschweiz“ (1936) und letztes Jahr die von Basel übernommene und zu luzernerischer Lokalbedeutung ausgebaut Holbein-Ausstellung gewidmet.

Eine Darbietung der Kunst des spätern XIX. Jahrhunderts hat nun allerdings das Besondere an sich, daß weite Volkskreise in ihrem künstlerischen Empfinden noch dort „zu Hause“ sind, wo die Kunst des ausgehenden letzten Jahrhunderts ihren geistigen und formalen Standort hatte, während der Kenner der Entwicklung, der mit den großen seitberigen Bewegungen des Impressionismus, Expressionismus und der abstrakten und surrealen Ausweitung der künstlerischen Ausdrucksmittel vertraut ist, vielfach Mühe hat, jener Zeit die Würde einer „historischen“ Betrachtung bereits zuzuerkennen.

Richard Muther hat in seiner Geschichte der Malerei des XIX. Jahrhunderts (Bd. II) das Einbrechen der heimatischen Volkskunst nach der romantischen Flucht in die Vergangenheit mit dem Titel „Die Dorfnovelle“ gekennzeichnet und damit den Begriff der Genremalerei der Knaut, Vautier und Dufregger — des großen Dreigestirns der Bewegung — in deutsch empfundenem Sinne umschrieben.

Benjamin Vautier als Hauptträger der Richtung, soweit sie an die Schule von Düsseldorf gebunden war, darf sich als geborener Westschweizer rühmen, an einer Ausstrahlung dieser Kunstrichtung nach dem Westen (Frankreich: Brion, Marchal, Breton), nach dem Norden (Schweden und Norwegen), ja bis nach Rußland seinen unverkennbaren Anteil zu haben.

Und wenn wir heute im Luzerner Kunstmuseum gleichfalls ein Dreigestirn dieser heimatischen Volksmalerei der Öffentlichkeit zu bewußtem Nachempfinden ihrer Zeit, ihres Denkens und Empfindens mit einer angemessenen Wahl ihrer Werke zur Auswirkung bringen, dann glänzt über ihrem Schaffen der väterliche Nimbus des Düsseldorfer Lehrmeisters Benjamin Vautier, auch dann, wenn keiner der drei Luzerner Künstler sein unmittelbarer Schüler gewesen sein dürfte.

Da wir heute wissen, daß Vautier kein Kolorist war, sondern ein Zeichner, der der Farbe die untergeordnete Aufgabe der Mitverwirklichung seiner erzählenden, anekdotischen Volkerschilderung zuwies, dann erfahren wir gern, daß Edward von Gebhardt, Wilhelm Sohn und Karl Hoff als jüngere Mitstreiter an der Akademie von Düsseldorf den beiden Luzernern Bachmann und Fellmann die Wege zu einer tiefern Eigenständigkeit der Farbe im Kunstwerk mit auf den Lebensweg gaben.

Wenn für Bachmann und Fellmann die Düsseldorfer Lehrjahre den geistigen Einfluß Vautiers begreiflich machen, dann ist für die Eingliederung von Stirnimann in den gleichen Bereich des Empfindens und Gestaltens nur ein indirekter Beweis — der seiner Werke — möglich, wie dies auch bei Anker der Fall ist.

Die heimatische Volksmalerei hat in den drei Luzerner Künstlern Bachmann, Fellmann und Stirnimann eine ähnlich einheitliche Grundansinnung und Gestaltungsabsicht geschaffen, wie wir sie bei unsern Landschaftsmalern des XIX. Jahrhunderts, den Zeiger, Zünd, Schiffmann, vorfinden. Nur daß die Letztern an der Genfer Schule von Calame und Diday ihren Nährboden gefunden, während die Ersteren ihren geistigen Ausgangspunkt und ihre formale Grundlage in der deutschen Schule von Düsseldorf, Karlsruhe und München gesucht, wobei immer wieder als Grunderlebnis die geistige Haltung Benjamin Vautiers zu erkennen ist.

Bei aller Gleichrichtung der Zielsetzung der drei Künstler — die in ihrem Schaffen deutlich zum Ausdruck kommt — bleibt naturgemäß die individuelle

Eingeleitung bestimmend für die weitere Entwicklung. Sie erlaubt uns heute beim Ueberblick über ihr Lebenswerk ein vielleicht erstmaliges Urteil über ihren Wirkungsbereich im engen kunstgeschichtlichen Erlebnishorizont wie auch im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Schweizer Kunst.

Friedrich Stirnimann, 1841 in Ettiswil geboren, ist der älteste der drei Zeitgenossen. Er stammte aus denkbar dürftigen Verhältnissen, war ein grundgütiger Mensch, der sich zeitlebens für die Familie einer kranken Schwester opferte. Aus seinen wenigen Landschaftsbildern (Ettiswil und Luzern) spricht eine fast melancholische Bedrücktheit, die uns vorstehen läßt, daß sein Sinn gerne den armen Leuten, den hungernden Kindern und ihren einfachsten Wohnstätten zugewandt war. Von seinen volkstümlichen Bildgestaltungen hat man das Empfinden, daß seine künstlerischen Kräfte der bestimmten Richtungsgabe durch Schulung und Bildung ermangelten, trotzdem wir wissen, daß er in Karlsruhe, München und Paris bei tüchtigen Lehrern zur Schule gegangen war. Stets ist man zum Vergleich mit Anker gereizt und muß dann die Unzulänglichkeit der geistigen Vertiefung in das Wesen der Malerei, wie Anker sie in Paris durch viele Jahre gewann, erkennen. Angestrichen anmutende Ansichten auf andere stoffliche Möglichkeiten, wie sie das Bild „Andisax und Hadumot“ nach Scheffels Dichtung andeutet, und die irgendwie in eine Böcklinische Welt hinführen, verraten die innere geistige Unsicherheit. So bleibt neben dem stillen Versenken in ein künstlerisch erstrebtes Schildern des Volkslebens, dem jedoch Ankers Bewußtheit von farbiger Gestaltung abgeht und dem ein rein zeichnerisches Grunderlebnis wenig Anlaß zum farbigen Malimpuls verleiht, das Bildnisfach als Ausflucht aus des Lebens größter Notdurft. Aber auch hier erkennen wir, vom Selbstbildnis in seiner stillen Bescheidenheit bis zur ausdrucksvollen Steigerung im Kapuzinerbild schreitend, eine auffallende Dürftigkeit im farbigen Ausdruck, ein unverkennbares Vertrauen in das zeichnerische Können, das jedoch der farbigen Äquivalenz in Absicht und Vermögen entbehrt.

Wenn Stirnimann gelegentlich eine Dame der Luzerner Gesellschaft mit einem formalen Rückblick auf die große Bildnistradition eines Wyrich malt oder das Bildnis irgend eines französischen Arbeiters in überzeugender Sicherheit auf die Leinwand wirft, dann spüren wir die Sehnsüchte des Künstlers nach größerer Vertiefung in das Wesen der Malerei. Daß auch verschiedene religiöse Aufträge (Kirche in Ettiswil usw.) — der frühesten Schulung durch Deschamps entsprechend — zu keinem entscheidenden Durchbruch des Gestaltungs temperaments zu verhelfen wußten, vertieft den Eindruck einer Künstlerpersönlichkeit, die im harten Lebenskampf ermüdet, bei bläuerlich dürftiger Anregung und zuletzt bei starker Beengung

des Schaffens durch ein frühzeitiges Asthmaleiden ihre volle Entfaltung schlummernder Kräfte nie recht gefunden.

Eine große Reihe höchst primitiver Bauernbildnisse ergänzt das tragisch-melancholische Bild dieser von den Nöten des Lebens und von den unzureichenden Erfahrungen der großen Kunst gepeinigten stillen Künstlerin.

Eine anders geartete Tragik liegt über dem Leben des Surzners Alois Fellmann, 1833 in Oberkirch, auf dem Hof „Wiberlist“ geboren, genoss er in seiner Heimatstadt die Schulung bis zur Vervollendung des Progymnasiums. Der Bildhauer Sales Ameln erkannte früh die Talente des Knaben. In Stans erfuhr der junge Mann erste Einführung in die Kunst durch die Kirchenmaler Kaiser und Deschwanden, wiewohl letzterer ihn — nach kurzem Besuch der Luzerner Kunstgewerbeschule — nach Düsseldorf empfahl, wo Ed. von Gebhardt eine neue Richtung der religiösen Malerei einschlug. Bei Gebhardt und Wilhelm Sohn gewann Fellmann eine gründliche technische Schulung, die ihm gestattete, einen geistigen Mittelweg zwischen Vantiers anekdotischer Volksmalerei und Gebhardts etwas historisierender religiöser Malerei einzuschlagen.

Drei großformatige Bilder sind Fellmanns künstlerisches Vermächtnis an die Nachwelt: „Die letzte Ehre“, das Bild einer Totentrauer auf der Luzerner Landschaft, „Das Gelübde“, die Erinnerung an das Mönchsleben seines Bruders als jungen Benediktiners (und nachmaligen Abtes) des Klosters Engelberg, und „Der Palmsonntag“ als Verherrlichung eines katholischen Volksbrauches der Fastenzeit. (Depositum der Gottfried-Keller-Stiftung im Museum Luzern.)

Um diese drei Werke rahmt sich ein eindrucksvolles und von der tiefen Liebe zu seinem zäusichern Schaffen zengendes Studienwerk des jungen Künstlers, der wenige Jahre nach seiner Heirat in Düsseldorf als 37-jähriger Mann einer heimtückischen Krankheit erlag.

Alois Fellmann hat neben Hans Bachmann die Schulung Gebhardts genossen. Seine Herkunft aus der Surzner Landschaft und aus strenggläubiger Familie hat seiner Kunst die inhaltliche Richtung gewiesen. Ihm war Volksleben nicht bloß äußeres Werken und Wirken auf Wiesgrund und Bergbalde, sein Sinn drang in die Tiefen des bäuerischen Lebens. Alle drei Bildthemen stellen den Menschen in eine höhere Beziehung zum Dasein.

Tod, Entzagung und völkische Hingabe an altes Brauchtum sind dem Maler der ganzen Kraft seiner Kunst würdig. Und wie groß der Aufwand an künstlerischen Überlegungen war, davon überzeugt uns das Bild des „Palmsonntags“ in vielen Einzelheiten, wobei weniger die mit peinlicher zeichnerischer Treue und Vertrautheit

dargestellte Figurenwelt unser Interesse fesselt als manch sorgfältig beobachteter und prachtvoll abgestufter Farbwert des Gemälers, des Freskos und der Landschaft.

Da die beiden Großwerke, „Die letzte Ehre“ im Museum Karlsruhe und „Gelübde“ im Museum Dresden, für die damalige Würdigung des jungen Künstlers sprechen, darf Fellmann auch bei seiner bescheidenen Vererbung in der gegenwärtigen Anstellung den Vergleich mit seinen beiden Zeitgenossen ruhig bestehen. Die überzeugende Geschlossenheit seiner geistigen Zielsetzung und die seinem zeichnerischen Willen gleichgeordnete Beherrschung der Farbe lassen ihn als einen Künstler erscheinen, der in seinen knappen Jahren ein geistiges Programm erfüllt, das eine Ausstrahlung auf heutige Zeiten in mancher Beziehung verdient. Denn gerade in unserem katholischen Brauchtum der religiösen Betätigung in und außerhalb der Kirche liegen viele Schätze der Anregung verborgen, die einer künstlerischen Festhaltung würdig wären. Und was Fellmann in der Sprache seiner Zeit uns geschildert, das wäre heute mehr denn je Gewähr für ein Mitgehen der weiten Volksmassen mit dem Künstler, wenn er ihnen ihre Erlebnisse in seiner heutigen Sprache erschließen würde.

Hans Bachmann, 1832 in Wülken geboren, bekannt sich in seiner eigenen Lebensbildung zu einer neuzeitlicheren Einstellung auf Leben und Denken. Er ist der Sohn eines Politikers, dem heftige Erinnerungen an die Sonderbundzeit im geistigen Ohr nachklingen. In Düsseldorf bewirkt er sich um den Eintritt in die Lage, was ihn jedoch nicht hindern wird, auf den Pfaden Vantiers und Gebhardts den volkstümlichen Motiven ausgesprochener Religiosität ebenso eifrig nachzuspüren wie den weltlichen Geschehnissen des bäuerischen Alltags.

Eine erste Epoche zeigt Bachmann als Verehrer des Rokoko in Kostümen und Innenräumen. Er weicht sich an der Formfülle dieser Stilperiode mit dem jugendlichen Frohsinn und Freimut des der heimatischen Strenge entwachsenen Kunstschülers. Doch entstehen schon in Düsseldorf jene eindrucksvollen Großbilder schweizerischen Volkslebens: das „Weihnachtssingen“ (Kunstmuseum Basel), die „Taufe im Berner Oberland“ (Kunstmuseum Bern), die eine ernsthafte Absicht der künstlerischen Abwandlung der bloßen Anekdotik Vantiers in ein tiefer verankertes Erlebnis heimischer Volksbräuche verraten.

Der Auftrag zur Mitillustration der Werke Jeremias Gottbells des Verlegers Zahn in La Chaux-de-Fonds dürfte Bachmann zu einer noch gründlicheren Fühlungnahme mit dem schweizerischen Volksleben verpflichtet haben, wie uns zahlreiche Skizzenhefte des Malers mit Einzelaufnahmen von Häusern, Alpbütten und Bauernfiguren dartun. Hans Bachmann hat in der Folge zwei Lehraufträge der Kunstgewerbeschule Luzern und der Gewerbeschule Zürich erhalten, die beide auf seine große



künstlerische Erfahrung zurückzuführen sind. Zahlreiche Künstler der heutigen Generation verdanken Bachmann eine solide Einführung in die Technik der Malerei.

Als Mitglied der eidgenössischen Kunstkommision wurde Bachmann aktiver Zeuge des Kampfes um Ferdinand Hodlers Wandbilder des Landesmuseums. Seiner ausgesprochenen deutschen Kunstrichtung gemäß war Bachmann kein Freund von Hodlers neuer Gestaltungsauffassung, und doch geht aus den Protokollen der Kunstkommision hervor, daß Bachmann verschiedentlich Hodlers künstlerische Kampfstellung stützte und ihn gegen die Angriffe der Landesmuseumsleute in Schutz nahm.

Der Einbruch der neuen Zeit — des in Frankreich im Gegensatz zu Deutschlands akademischem Kunstschulbetrieb erwachsenen Impressionismus eines freien Erlebens vom Licht und Sonne ohne Atelierzwang — hat auch Bachmann ergriffen. Zwar bleiben seine „Bilder“ noch immer der alten, von der Thematik des Volkslebens inspirierten Erzählerfreude des Vautiergeistes verpflichtet; doch leuchten sich seine Farben im Maße seiner reizvoll gewonnenen Studien vor der freien Natur, seiner Mädchenbilder, Dorfsichten, Bergidyllen, die ihren stillen und geheimen Tribut der Schule Meissens leisten und manchmal in die Nähe von farbigen Feinheiten eines frühen Hodlers gelangen. Vor solchen Kleinwerken empfindet man den Kampf des alten Schülers Vautier—Gebhardt mit der neuen Zeit.

Hans Bachmann ist 1917 droben in seinem Heim an der Wesslinstraße gestorben. Ihm war die reichste Wirkungszeit unter den drei Luzerner Künstlern der heimischen Volksmalerei beschieden. Reiche Erbrungen zeichnen sein Schaffen aus. Ihm war es beschieden, den Wandel des Sebens und Erlebens, den die Kunst um die Jahrhundertwende vollzog, mitzuerleben, während seine beiden Weggenossen durch das Lebensschicksal in die engeren Bahnen einer Erlebenssphäre von stillerem Bereich gestellt waren.

Wenn die gegenwärtige Ausstellung des Kunstmuseums es erstmals unternimmt, das Kunstschaffen der drei Luzerner Maler heimatlichen Volkslebens unter einem einheitlichen Gesichtspunkt geistiger und formaler Entwicklung unserer innerschweizerischen Lebensgemeinschaft aufzudecken und damit ein Kapitel unserer jüngeren Kunstgeschichte zu umschreiben, dann liegt in erster Linie der Vergleich mit der Landschaftsmalerei der Zeitgenossen Zolger, Zünd, Schifflmann, Mubini, Pfyster nahe.

Auch dort erkennen wir die Geschlossenheit der geistigen Zielsetzung und die ähnliche Differenzierung nach persönlicher Anlage, Ausdauer und geistiger Überwindung von Technik und Stoff wie bei den drei Künstlern des Volkslebens.

Während jedoch die Landschaftler der Innerschweiz, vorab Robert Zünd, bei der Nachwelt eine in materiellen Werten zu erkennende posthume Würdigung erfahren

durften, blieb es um unsere Maler des Volkslebens außerordentlich still. Von Fellmann und Sternmann ist selten mehr die Rede. Bachmann dagegen ragt mit seinem Schaffen noch in die Erlebenszeit mittlerer Generationen hinein, und seine Bilder finden sich in vielen Häusern unserer Stadt und der luzzernischen Landschaft, wie auch in Bern, Zürich und Basel.

Und doch hat unsere Ausstellung diesen Künstlern gegenüber eine dunklere Aufgabe zu erfüllen: die Erkenntnis zu fördern für die geistigen Zusammenhänge, aus denen ihre Kunst als entwicklungsgeschichtliche Notwendigkeit geworden und sich behauptet hat. Wenn wir heute gern dazu neigen, ihre technischen Mittel und ihr farbiges Empfinden als überholte Gestaltungsmöglichkeit einzuschätzen, dann vergessen wir allzu leicht die tiefe und absichtsvolle Verbundenheit mit dem Volksgeizgen, die eben eine natürliche Reaktion gegen die Absonderung des Künstlers durch den Akademismus bedeuten wollte.

Und wenn wir es nicht als bloßen Zufall bewerten wollen, daß Bachmann neben Anker und anderen zum Deuter Gottbelfscher Volksziehung auserwählt wurde, dann dürfen wir uns ruhig eingestehen, daß im Bildgehalt der drei Luzerner Volksgestalter eben jenes Korn tiefer Lebenswahrheit verborgen lag, das den Künstler in ein enges Einvernehmen mit dem Betrachter führte. Dieses Korn einfacher Lebenswahrheit möchten wir manchem Künstler von heute mit auf den Weg geben, damit er — bei aller Würdigung neuer Grundsätze der Kunstgestaltung — auch vom Volke wieder verstanden würde. Und es ist gar nicht einzusehen, daß die Thematik, die sich unsere drei Künstler des ausgehenden XIX. Jahrhunderts auserwählt, nicht auch dem Schaffenden von heute eine Fülle von geistiger und formaler Anregung zu bieten vermöchte. Dabei hat ja gerade Bachmann es bewiesen, daß der Wandel vom intim Anekdotischen zu neueren und ausgreifenden Geiztmäßigkeiten des künstlerischen Erlebens innerst eines Menschenalters möglich ist.

Wenn unsere Zeit an einem Mitgeben der breiten Öffentlichkeit mit den künstlerischen Eigenproblemen so sehr krankt, dann liegt es am Künstler, den Weg zum Volke wieder zu suchen. Die Verbindung braucht nicht im Sinne der Wiederholung der auf dieser Ausstellung gezeigten Gestaltungsgrundsätze erstrebt zu werden, wohl aber wird sich der Künstler mit Nutzen daran erinnern lassen, daß das Volk ihm stets dankbar sein wird, wenn er an seinen geistigen Sorgen — mögen sie nun im Religiösen, Sozialen oder materiellen Lebenskampf liegen — den ihm zukommenden Anteil nimmt und sie in seiner Sprache mittragen hilft.

Dr. P. H.

Der Konservator des Kunstmuseums dankt allen Leihgebern, vorab den schweizerischen Museen, dem Kloster Engelberg und den vielen privaten Besitzern in Luzern und auf der Landschaft für das weitgehend entgegenkommene. Besonders Dank schuldet er den Herren Dr. Fritz Bazzani in Sursee, H. Hermann Kihlmann in Eltzwil und Hrn. Dr. J. Zwahlen in Perlen für die freundliche Unterstützung bei der Aufstellung der unüberzogenen Privatsammlung.

Albin Fellmann erfuhr eine erste Würdigung aus der Feder des Luzerner Redaktors Michael Schöper im Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft des Jahres 1894.

Ueber Hans Bachmann soll auf Ostern 1946 eine Monographie im Fraumünster-Verlag Zürich erscheinen.

## HANS BACHMANN

1852-1917

Geboren 1852 in Wintikon, gest. 1917 in Luzern.

1869 Eintritt in die Akademie von Düsseldorf, bei Karl Hoff und Ed. v. Gebhardt.

1883 und 1894 Medaillen-Auszeichnung in Antwerpen.

1887 Goldene Medaille in London.

1896 2. goldene Medaille in Berlin.

1899-1901 Mitglied der eidg. Kunstkommission. Lehrer an der Gewerbeschule Zürich (Malerei).

1905-1917 Lehrer an der Kunstgewerbeschule Luzern (Malerei).

### Ölgemälde

#### UNTERES UND OBERES VESTIBÜL

	Signatur	Datum	Maße	
1 Nach fernen Landen	—	—	127/146	5000.—
2 Tauffahrt auf dem Brienzer See	sign.	—	120/105	PB
3 Taufgang (Skizze)	—	—	33/26,5	PB
4 Taufe im Berner Ober- land (Skizze)	—	—	33/25,5	PB
5 Weihnachtssingen (Skizze)	—	—	32/24	600.—
6 Treppenhaus im Schloß Schleißheim	Monogr.	—	16/21,5	PB
7 Spaziergang durch das Kornfeld	—	—	20,5/31	PB
8 Spaziergang (Paar mit Hund)	—	—	33,5/26	PB
9 Plauderstunde	Monogr.	—	33,5/26	PB
10 Der Gratulant	sign.	1899	54/41	PB
11 Am Brienzer See	sign.	—	47/69	PB
12 Der Verschgang	sign.	—	165/123	PB
13 Am Brienzer See	sign.	1899	50,5/66	1500.—

	Signatur	Datum	Maße	
14 Weihnachtssingen im Luzernerland	sign.	1887	140/108	Kunstmuseum Basel
15 Abendfrieden	sign.	1892	108/143	Museum Aarau
16 Taufe im Berner Oberland	sign.	Düsseldorf 1890	131,5/99	Kunstmuseum Bern
17 Abendfrieden	—	—	42/55	1200,—
18 Gotthardpost im Winter	sign.	Düsseldorf 1892	104/130	SBB
19 Weihnachtssingen	—	—	50/79,5	PB
20 Der Landarzt	sign.	1913	40/50	PB
21 Arztvisite	sign.	—	52/64,5	PB
22 Tauffahrt auf dem Brienzer See	sign.	1899	100/144	Museum Winterthur

#### AUSSTELLUNGSSAAL

24 Holzer im Winterwald	sign.	undat.	41,5/30,5	PB
25 Straße bei Engelberg	unsign.	21. Aug.	32/46	700,—
26 Im Trauerhaus	sign.	undat.	76/93,5	4000,—
27 Kegelbahn	unsign.	28. Aug.	30,5/46	700,—
28 Mädchenkopf	unsign.	—	33,5/24	400,—
29 Schlafendes Kind	Monogr.	—	28,5/24,5	PB
30 Mädchen am See	—	—	30/34	2500,—
31 Mutterglück	Monogr.	—	69,5/51,5	PB
32 Strickendes Bauernmädchen	Monogr.	—	30/34	2000,—
33 Der Wildheuer (Abb.)	sign.	—	125/102	6000,—
34 Engelberg	—	14. Aug.	47,5/33	PB
35 Die verlassene Kegelbahn	sign.	—	58,5/86	Kunsthau Zürich
36 Engelberg, der Hahnen	Monogr.	—	47,5/33	PB

	Signatur	Datum	Maße	
37 Begräbnis am frühen Morgen	sign.	1915	101,5/120,5	3000,—
38 Mädchenbildnis (Abb.)	—	—	32,5/24	PB
39 Mädchen am Brunnen	sign.	—	72,5/95	PB
40 Sonntagsspaziergang	sign.	—	19,5/44,5	1500,—
41 Engelberg	sign.	1899	54/63,5	2500,—
42 Zur letzten Ruhe	sign.	1884	199/138	Kunstmuseum Luzern
43 Kornfeld	sign.	1906	61/81	PB
44 Zwei Frauen auf dem Felde	—	—	58/37	PB
45 Maler K. Grob auf der Laube	—	—	72/95	4500,—

#### SCHMALTRAKT

46 Bergdorf	—	—	40,5/31	650,—
47 Bürgenstock	Monogr.	—	31/24	250,—
48 Trotzköpfchen	—	—	43/42	2000,—
49 Studium im Freien	—	—	16/20,5	250,—
50 Mädchenstudie	—	—	23,5/15,5	400,—
51 Mädchen am See	—	—	25/22,5	900,—
52 Der Brief	sign.	1915	57/71	PB
53 Auf dem Heimweg	—	—	21/15,5	350,—
54 Kornfeld mit Häusern	—	—	16/21,5	120,—
55 Spielender Knabe	—	—	36,5/29	1200,—
56 Obstgarten	—	—	16,5/24,5	380,—
57 Alphütte mit Brunnen	—	—	32/46,5	700,—
58 Mädchenkopf	Monogr.	—	15/13	120,—
59 Lehrenfeld	—	—	55,5/50,5	400,—
60 Dr. Ed. Bachmann	sign.	1906	75/63	PB
61 Schlittenpartie	sign.	1910	61,5/80,5	PB
62 Traugott Spieß, Brauereibesitzer	sign.	1902	92/68	PB

	Signatur	Datum	Maße	
63 Trachten	Monogr.	12. Juli	43,5/51	800.—
64 Mittagsmahl im Schnee	Monogr.	23. 2. 89	34,5/25,5	1000.—
65 Mädchen im Schnee	—	—	35,5/23	700.—
66 Hintertreppe	Monogr.	—	31,5/23,5	400.—
67 Kornfeld	—	—	25,5/33,5	PB
68 Männerbildnis	—	—	46,5/36	500.—
69 Der „Joggeli“ (nach Gothelf)	sign.	1911/12	95/107	PB
70 Berglandschaft	—	—	49/62	PB
71 Mädchenstudie	sign.	—	25,5/19,5	PB
72 Malerin mit Schirm	—	—	36,5/24,5	500.—
73 Studienköpfe	—	—	32,5/22,5	400.—
74 In der Hängematte	—	—	17/22,5	PB
75 Alphütte	—	—	33/24	350.—
76 Moriturus in Deo	sign.	1911	101/118	6000.—

#### IM VORRAUM

77 Landstraße bei Reiden	—	—	25/34	500.—
78 Weißer Sonntag in den Dünen	sign.	1917	62/87,5	PB
79 Weihnachtssingen	Monogr.	—	39/57	300.— o. Rahmen
80 Heuet	sign.	1910(47)	13/43	PB
81 Mädchen im Baumgarten	Monogr.	—	48,5/31,5	PB
82 Kinder am Waldrand	sign.	1917	33,5/72	PB
83 Wildheuer	Monogr.	—	44/39	PB

## ALOIS FELLMANN

1855-1892

Geboren 1855 in Oberkirch (Wälder) bei Sursee. Gestorben 1892 in Düsseldorf.

1861 Progymnasium in Sursee.

1872 Erste Schulung bei C. G. Kayser in Stanz, mit engerer Führung mit M. P. Deuchmann.

1874 Kunstgewerbeschule Luzern unter Weingartner.

1874 Ende, Bezug der Akademie in Düsseldorf unter Wild, Sohn und Ed. von Gebhardt.

1884 wird „Die letzte Elbe“ vom Museum Karlsruhe erworben.

1884 das Gemälde „Das Gelübde“ für Dresden angekauft.

1892 hinterläßt der Künstler das fast vollendete, von Freunden noch ausgefaltete Bild „Palmsonntag“,

das in der Folge von der eidg. Kommission der Gottfried-Keller-Stiftung erworben wurde.

Al. Fellmann hinterließ zwei Söhne.

	Signatur	Datum	Maße	
84 Oelstudie zum St.-Josefs- Altarbild der Stadt- kirche in Sursee	—	—	40/28	PB
85 Bildnis des Malers von X. Schwegler Oel	—	—	27/20	Bürgerbibliothek Luzern Porträtgalerie
86 Studienkopf	Oel	—	45/37	PB
87 Studienkopf	Oel sign.	—	34,5/27	PB
88 Stiege im Rathaus zu Sursee	Oel Monogr.	1881	46,5/59	Kunstmuseum Luzern Gottfried-Keller-Stiftung
89 Bildnis Bernhard Schnyder	Oel sign.	1880	45/34	Kunstmuseum Luzern
90 Der Palmsonntag (Abb.)	Oel sign.	—	163/217	Kunstmuseum Luzern Gottfried-Keller-Stiftung
91 Bildnisstudie	Oel sign.	1879	51,5/41,5	Kunstmuseum Luzern



	Signatur	Datum	Maße	
92 Rastube in Sursee	Oel Monogr.	1881	65/52,5	
			Kunstmuseum Luzern	
			Gottfried-Keller-Stiftung	
93 Studienkopf	Oel —	—	45/36,5	PB
94 Bildnisstudie	Oel —	—	33,5/29	PB
95 Das Kinderbad	Oel —	—	52/62	PB
96 Bildnisstudie	Oel —	—	36,5/28,5	PB
97 Studie z. „Gelübde“	Oel sign.	1884	82,5/47	
			Kloster Engelberg	
98 Knabenkopf	Oel —	—	51/40,5	PB
99 Bildnisstudie	Oel —	—	36/30,5	
			Kloster Engelberg	
100 Bauernstube im Geburtshaus „Wiberlist“	Oel sign.	1879	49,5/62,5	PB
101 P. Basilius Fellmann als junger Conventuale	—	—	38,5/28,5	PB
102 Studie zur Pieta	Oel sign.	1878	50,5/42	PB
103 Die Mutter des Künstlers	Oel sign.	1877	50,5/38	PB
104 Bauernstube	Oel sign.	1879	47/66,5	PB
105 Mutter mit Kind	Oel sign.	1875	21,5/18	PB
106 Mädchen mit Collier (vermutl. Kopie)	—	—	29/20	PB
107 Madonna. Kopie nach Ribera in der Galerie zu Cassel	Oel sign.	1878	62/49,5	
			Kloster Engelberg	



H. BACHMANN

Strickendes Bauernmädchen - Nr. 11



J. ZELGER

Bei Wiggis Nr. 209

## FRIEDRICH STIRNIMANN

1841-1901

Geboren 1841 in Ettiswil. Gestorben 1901 in Luzern.

Erste Schöpfung bei Deutschwanden in Stans.

Besuch der Akademien Karlsruhe unter L. des Couder, München unter Schraudolph und Paris bei Julien.

Neben seiner Malerei der heimatischen Volkskunst widmete sich Stirnimann hauptsächlich dem Bildnisfach.

### UNTERES VESTIBÜL

	Signatur	Datum	Maße	
108 Studie zum Kreuzweg der Kirche Ettiswil	Oel —	—	45/53	PB
109 Tafelbild „Der Kegelschub der Künstler“ aus dem „Kilbi-Cyclus“ des Restaurants Eintracht (1891)	Oel —	—	145/170 Ver. Luz. Brauereien Eichhof	
110 Auf der Totenbahre	Oel —	—	37,5/46,5	PB
111 Studie zu einer „Jeanne d'Arc“	Oel —	—	32/27	PB
112 Wolkenstimmung	Oel —	—	26,5/36,5	PB

### HAUPTSAAL

113 Damenbildnis	Oel —	—	48/33,5	PB
114 Bauernmädchen bei der Morgentoilette	Oel sign.	1882	71/49	PB
115 Männerbildnis (Stud.)	Oel —	—	39/34	PB
116 Apfelernte	Oel sign.	1872	60/41	PB
117 Herrenbildnis (M.-a. Rh.)	Oel —	—	76/60	PB

	Signatur	Datum	Masse	
118 „Audifax und Hadu- mor“, nach Scheffel	Oel sign.	1901	65/85	PB
119 P. Alexander Schmidt O. C.	Oel Monogr.	1871	66/54	PB
120 Luzerner Landschaft	Oel sign.	—	19/77,5	PB
121 Bildnis des Malers J. Zelger	Oel Monogr.	1882	62/45	PB
122 Blick aus der Sakristei in die Jesuitenkirche	Oel Monogr.	1887	57/44,5	PB
123 Das Lied	Oel —	—	79/90	PB
124 Damenbildnis	Oel —	—	62/49	PB
125 Die beiden Alten	Oel sign.	1897	70,5/92,5	PB
			Kunstmuseum Luzern	
126 Xaver Thürig, Ge- meindeammann in Malters. Um 1895	Oel Monogr.	—	60/50	PB
127 Das Brot der Armen	Oel sign.	1893	71/100	Museum Olten
128 Blick gegen die Rigi	Oel —	—	41,5/53	PB
129 Damenbildnis (Fr. J. Z.-S. 1889)	Oel —	—	52,5/57,5	PB
130 Blick gegen den Bür- genstock	Oel —	—	24/50	PB
131 Aepfelgabe	Oel —	—	50/72	PB
132 Selbstbildnis des Künstlers	Oel sign.	1900	67/49,5	PB
			Kunstmuseum Luzern Gottfried-Keller-Stiftung	
133 Milchausmessen (Abb.)	Oel sign.	1895	50/67,5	PB
			Kunstmuseum Luzern	
134 Blonder Knabe mit Traube	Oel Monogr.	—	46,5/55	PB
135 Der warme Ofen	Oel Monogr.	1881	34,5/41	PB
136 Alte Brücke in Ettis- wil	Oel —	—	24/50	PB
137 Mädchen mit Hase	Oel sign.	1876	70,5/57,5	PB

## Handzeichnungen und Dokumente zur Lebensgeschichte

### KUPFERSTICHKABINETT

### HANS BACHMANN

138—40 Illustrationen zu Gotthelf Anna Babi Jowäger	Bleizeichnung	PB
141 Die Gratulanten	Federzeichnung	PB
142—45 Illustrationen zu Gotthelf Anna Babi Jowäger	Tuschezeichnung	PB
146 Die Postkutsche	Federzeichnung	PB
147 Frauenkopf	sign. Bleizeichnung	PB
148 Zwei Bäuerinnen	Kohle mit Weiß	PB
149—50 Photos der beiden Wandbilder der Tellkapelle in der Hohlen Gasse. Ausgeführt um 1904		
151 Die Mutter des Künstlers Cristine Bachmann-Fries	Oel	PB
152 Weibl. Bildnis aus der Familie	Oel	PB
153 Beim Betreibungsbeamten (Zu Gotthelf)	sign. Bleizeichnung	PB
154 Weihnachtssingen im Luzernerland	Federzeichnung	PB
155 Zwei Skizzenbücher 1 Festkarte (Deutsch. Journalisten- u. Schriftstellertag 1899 in Zürich) 2 Federzeichnungen.		
156 Drei Bände der Jeremias-Gotthelf-Ausgabe von Zahn, La Chaux-de- Fonds, mit Illustrationen von H. Bachmann.		
157 Drei Photos: 1. Atelierbild in Düsseldorf Bachmann, links sitzend (20jährig) Otto Kirberg, rechts sitzend Wilhelm Sohn, stehend 2. der Maler Hans Bachmann 3. Schulkasse Bachmanns in Zürich oder Luzern		
158 Zwei Skizzenbücher aus der Studienzeit (Zwei Zeichnungen)		

# ALOIS FELLMANN

- 159 2 Trachtenmädchen Kohlenzeichnung mit Weiß  
Kloster Engelberg
- 160 Bildnisstudie Kohlenzeichnung  
Kloster Engelberg
- 161 Studie zur „Letzten Ehre“ sign. Kohlenzeichnung PB
- 162 3 Studienblätter Kohlenzeichnung  
Kloster Engelberg
- 163 Studienblatt Kohlenzeichnung  
Kloster Engelberg
- 164 Skizzen zum „Palmsonntag“ Kohlenzeichnung  
Kloster Engelberg
- 165 Rechts: Radierungsversuch  
Links: Bildnis Franz Räber sen., 1882 Bleizeichnung  
Münster Kloster Engelberg
- 166 Photogr. Wiedergabe des Bildes zur „Letzten Ehre“,  
erworben 1884 durch das Museum in Karlsruhe
- 167 Photogr. Wiedergabe des Bildes „Das Gelübde“,  
1888 erworben durch das Museum in Dresden
- 168 Bildnis des Malers Alois Fellmann, gemalt von seinem Freund  
A. C. Tidemand 1888 Öl PB
- 169 Der Schulmeister  
(Betnh. Schnyder v. Sursee) sign. 1880 Bleizeichnung  
Kunstmuseum Luzern
- 170 Zwei Radierungen  
links: Der Schulmeister sign. 1881 PB  
rechts: Studienkopf PB
- 171 Zwei Radierungen  
links: Studienkopf zur „Letzten Ehre“ 1883  
rechts: beschnittenes Ex. des Schul-  
meisters als Studie zur „Letzten Ehre“ ETH Kupferstichkabinett
- 172 links: Jaggi Waser, Engelberg sign. 1885 Bleizeichnung  
ETH Kupferstichkabinett  
rechts: Studie zum Begräbnis  
mit Widmung sign. — Bleizeichnung

- 173 links: Studie zum Kinderbad (Nr 95) Bleizeichnung  
rechts: Studie zur „Letzten Ehre“ Bleizeichnung  
ETH Kupferstichkabinett
- 174 Bronzestudie vom Düsseldorfer Grab  
A. Fellmann von Cl. Bascher, 1880 PB
- 175 von rechts nach links:  
Brief von M. P. Deschwanden an Fellmann, 1874  
Brief „ M. P. „ „ „ 1874  
Brief „ M. P. „ „ „ 1876  
Kondolenzschreiben von Prof. K. Woermann an Frau Fellmann, 1892  
„ „ Prof. Wilh. Sohn an Frau Fellmann, 1892  
„ „ Prof. E. v. Gebhardt an Frau Fellmann, 1892
- 176 Photos zur Lebens- und Werkgeschichte Fellmanns  
Palmsonntag: Maler und Modell Kloster Engelberg u. PB  
Engelbergerzeit des Gelübdes  
Ansicht des Grabes in Düsseldorf
- 177 18 Skizzenblätter aus der Frühzeit Blei PB



# FRIEDRICH STIRNIMANN

178 links: Studienblatt zu einem Seebild mit Barke (Abschied)	Kohle	
	Kunstmuseum Luzern	
rechts: Bildnisstudie	Kohle	
	Kunstmuseum Luzern	
rechts unten: der Künstler in seinen spätern Tagen	Photo	PB
179 Der Glasmaler Ludwig Pfyster von Heidegg an der Arbeit im Atelier	Aquarell	PB
180 Kinderstudie	Bleizeichnung	PB
2 Armstudien	Kohle mit Weiß	PB
1 Bildnisstudie	Kohle	PB
181 Kompositionsskizze: Am Brunnen	Öl	PB
Religiöse Komposition	Pastell	PB

# JOSEF ZELGER

Das 60. Todesjahr des Luzerner Landschaftsmalers Josef Zelger veranlaßte die Kunstgesellschaft zu einer kleinen Gedankschau, die einmal an Hand von Studien und Zeichnungen die künstlerische Intuition des Malers im Gegensatz zur mehr handwerklich-routinierten Faktur der großen Atelierbilder nachweisen wollte. Und da ist zu erkennen, daß die farbige Unmittelbarkeit in den Studien einen aufschlußreichen Parallelweg mit dem künstlerischen Schaffen der Genfer Lehrer Calame und Didaz zeigt, von denen heute gleichfalls die Studien vor der Natur den großen, im Atelier komponierten Landschaftswerken vorgezogen werden.

Die Zeichnungen Zelgers unterscheiden sich von den Blättern Zünds durch eine temperamentvollere Betonung von Licht und Schatten, weshalb Zelger weit eher zum Kohlenstift als zum Bleistift greift, wenn er — dem Geiste der Zeit folgend — den Baumschlag unserer Landschaft auf zeichnerische Form untersucht.

Die Stellung Zelgers in der heutigen Kunstgeschichte steht in schroffem Gegensatz zur Wertung Zünds. Dabei sind es vielleicht weniger die künstlerischen Motive der Beurteilung, die den Ausschlag geben, sondern viel eher die persönlichen Wertschätzungsunterschiede der beiden Malerfiguren.

Josef Zelger war zeit seines Lebens eine gesellschaftlich aufgeschlossene Natur. Zu seinem Atelier fanden die hohen Gäste des damaligen Luzern offenen Zugang. Und da seine Kunst dem Geschmack der Zeit und den Sehnsüchten der Flachländer nach der Romantik der Gebirgswelt in hohem Maße entgegenkam, vermochte Zelger den Ansprüchen seiner Gäste kaum zu genügen. Seine Werke sind deshalb zu seinen Lebzeiten nach allen Ländern abgewandert und dort meist in fester Hand, so daß sich um Zelgers Kunst nie ein eigentlicher Handel ermöglichte, wie dies beim nachgelassenen großen Studienwerk seines Schülers Robert Zünd der Fall war.

Robert Zünd war an sich eine höchst verschlossene, gerne in größter Zurückgezogenheit wirkende Stillnatur, die sich auch den Erwartungen seiner Zeitgenossen in Ausstellungsfragen meist ausweichend zu erziehen vermochte. So kam es, daß erst einer späteren Generation die Entdeckung seines eigentlichen Lebenswerkes vorbehalten war, die dann durch ihre bekannte Auswirkung im heute noch blühenden Handel zum Ausdruck kam.

Etwas von dieser schicksalsmäßigen Ungerechtigkeit in der Beurteilung der beiden Luzerner Landschaftsmaler gut zu machen, dürfte durch die gezeigte Auswahl der Studien und Zeichnungen Zelgers bei manchem stillen Betrachter erreicht werden. P. H.

# ZELGER JAKOB JOSEF

1812-1885

Geboren in Stanz, erste Schulung im Zeichnen und Aquarellieren bei J. B. Marzohl, Luzern.  
1830-1834 Studien bei Dider und Calane in Genf. 1848 Studienreise nach Belgien und England.  
1857 Aufenthalt in Paris bei Troyon und Corot.

1847 grüßt Robert Zünd erste Anleitung zur Landschaftsmalerei bei Zelger in Stanz, der ihm Eltern für die Künstlerlaufbahn Zünds ermunterte und den jungen Luzerner gleichfalls an die Genfer Schule wies.

Jos. Zelger hat in den Jahren 1831-1885 über 400 Oelgemälde geschaffen, die zum größten Teil von fürstlichen Besuchern des damaligen Luzerns erworben oder beim Künstler bestellt wurden. Während die Gedächtnisausstellung anlässlich des 100jährigen Geburtsdatums hauptsächlich die Atelierwerke aus Schweizer Besitz zeigte, vertieft die heutige Darstellung an Hand von Studien und Kleinbildern, Zeichnungen und Aquarellen, Zelgers unmittelbares Eingefunden vor der Natur — und damit die künstlerische Grundlage seines Schaffens — dem Betrachter zu erschließen.

200 Jos. Zelger. Aetatis 74	Oelbildnis von X. Schwegler	PB
201 Jos. Zelger als Freund der Altertümer	Oelbildnis von X. Schwegler	PB
202 Jos. Zelger. Größter Aus- schnitt aus 201	Oelbildnis von X. Schwegler	PB
203 Jos. Zelger	Zeichnung Herm. Winterhalter, Paris, PB	
204 Jos. Zelger	Bronzebüste Hugo Siegwart, PB deponiert im Kunstmuseum Luzern	

## Oelgemälde und Studien

205 Waldweg	sign.	undat.	Oel	PB
206 Bergbach	sign.	undat.	Oel	PB
207 Mühle	sign.	1854	Oel	PB
208 Breithorn	sign.	undat.	Oel	PB
209 Bei Weggis	sign.	undat.	Oel	PB
210 Bauernhaus	sign.	undat.	Oel	PB
211 Bach-Studie	sign.	undat.	Oel	PB
212 Wald	sign.	undat.	Oel	PB
213 Wasser-Studie	sign.	undat.	Oel	PB

214 Vierwaldstätter See bei Luzern	sign.	undat.	Oel	Kunsthaut Zürich
215 Altes Haus am Vier- waldstätter See	sign.	1854	Oel	Verkäuflich
216 Waldinneres	sign.	undat.	Oel	PB
217 Luzern, vom Gütsch aus gesehen	sign.	undat.	Oel	PB
218 Bergbach (Lütschinen)	sign.	undat.	Oel	PB
219 Am Luzerner See	sign.	undat.	Oel	PB
220 Bei Seelisberg	sign.	undat.	Oel	PB
221 Uferpartie am Luzerner See	sign.	undat.	Oel	PB
222 Bergdorf	sign.	undat.	Oel	PB
223 Am Bürgenstock	sign.	undat.	Oel	PB
224 Im Schächental	unsign.	undat.	Oel	PB
225 Tomlishorn	sign.	undat.	Oel	PB
226 Bei Rigi-Kaltbad	sign.	undat.	Oel	Kunsthaut Zürich
227 Alte Gotthardstraße	sign.	undat.	Oel	PB
228 Am Albula	Monogr.	undat.	Oel	Kunsthaut Zürich

## Aquarelle und Zeichnungen

229 Uttenberg	sign.	undat.	Aquarell	PB
230 Bei Engelberg	sign.	undat.	Aquarell	PB
231 Bei Morschach	sign.	undat.	Aquarell	PB
232 Wasserfall bei Engelb.	sign.	undat.	Aquarell	Verkäuflich
233 An der Straße nach Engelberg	sign.	1845	Kohlenzeichnung	PB
234 Am Rhein bei Ragaz	sign.	1847	Kohlenzeichnung	PB
235 Sissigen (Sisikon?)	sign.	1847	Kohlen- und Bleizeich.	PB
236 Guardaval	sign.	1847	Kohlen- und Bleizeich.	PB
237 Baumstudie	sign.	undat.	Kohlenzeichnung	PB
238 Baumstudie, Ragaz	Monogr.	1847	Kohlenzeichnung	PB
239 2 Bäume	sign.	1845	Kohlenzeichnung	PB
240 Baumstudie	unsign.	undat.	Bleizeichnung	PB